L'Africa romana

Le ricchezze dell'Africa.
Risorse, produzioni, scambi

Atti del XVII convegno di studio
Sevilla, 14-17 dicembre 2006

A cura di
Julián González, Paola Ruggeri,
Cinzia Vismara e Raimondo Zucca

Estratto

Carocci editore

Mercedes Durán Penedo*

Dirce y Antiope: dos imágenes de valores contrapuestos del ciclo tebano en los mosaicos hispano-romanos

Como es sabido, históricamente Tebas fue una de las ciudades más importantes de Beocia y pasó por momentos de rivalidad y de alianza con Atenas. Presentaba unas narraciones legendarias alusivas a sus orígenes, los cuales traspasaron el mundo literario y fueron recogidos por el arte de la imagen: pinturas, esculturas, mosaicos y artes menores. Después de su destrucción por Alejandro Magno en el 335 a.C. fue reconstruida en el año 315 a.C. por Casandro de Macedonia y es de suponer que ello influyó de nuevo en la utilización de esas narraciones de forma gráfica durante el helenismo. Serán estas imágenes, concretamente las que reproducirá el arte romano y que encontramos en la copia del Toro Farnesio, en las pinturas murales de las domus y en algunos de los mosaicos que las pavimentarían.

Los motivos iconográficos relacionados con personajes legendarios del ciclo tebano son diversos, los que más interés de reproducción han tenido han sido el Rapto de Europa, hermana de Cadmo y la temática de Dionisos, nieto de Cadmo y Harmonia, que ya han sido ampliamente analizados y estudiados[1].

* Mercedes Durán Penedo, Directora del Museo Municipal de Montcada i Reixac de Barcelona.

1. F. Collantes de Teran, *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, III, Sevilla 1951, pp. 73-5, fig. 88; A. Blanco, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid 1952; K. M. D. Dunbabin, *The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa*, «PBSR», XXXIX, 1971, pp. 52-3; J. M. Blázquez, *Mosaicos hispanicos de tema homerico*, en *VI CIMA (octobre 1990)*, Palencia-Merida, 1994, pp. 279-92; D. Fernández Galiano, *El Triunfo de Dionisio en mosaicos hispano romanos*, «AEspA», 57, 1984, pp. 103-5, fig. 2; M. C. García Hoz *et al.*, *La villa romana del "Olivar del Centeno" (Milanes de la Mata, Cáceres)*, «Extremadura Arqueológica», II, 1991, pp. 387-402, figs. 3-4; L. Foucher, *Le char de Dionisos*, en *II CMGR*, 1975, pp. 55-61, pl. XXI, 1-2, XXII, 2, XXIII, 1 y XXIV, 1 y 4; M. Durán, *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona 1993, pp. 264-90, láms. XLIII a XLVIII; M. P. San Nicolás Pedraz, *Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España)*, en *L'Africa romana* X, pp.

L'Africa romana XVII, *Sevilla 2006*, Roma 2008, pp. 1299-1322.

Las representaciones de Dirce y de Antiope

Son las imágenes de Dirce y de Antiope las que nos llaman la atención. Se relacionan con la leyenda de los primeros momentos de la ciudad de Tebas y concretamente el Suplicio de Dirce, aunque con una limitada representación en los mosaicos romanos del Imperio, su uso presenta connotaciones de interés relacionadas con la justicia y la moralidad. Estudiaremos nuevamente esta temática, procediendo a una revisión, analizando sistemáticamente este motivo e intentando dar una valoración de las razones que han influido en ello.

En principio la imagen de Dirce tan solo la encontramos en este tema cruento en el que se narra el castigo que los hijos de Antiope, Amphion y Zhetos, inflingen a Dirce. Esta narración fue desarrollada por Euripides en una tragedia perdida denominada *Antiope*[2] y recogida por Pausanias[3] y Apolodoro[4] quién la describe.

Según nos cuentan las fuentes antiguas, Dirce era la ninfa de una fuente, hija de Ismeno o de Acheloo[5] y Antiope era hija del rio Asopo[6]. En otras versiones[7] será la hija de Niceto, rey de Te-

1289-304, tavv. VI-IX, XI-XIII; ID., *Iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana, Origen y pervivencia*, en *Congreso Internacional sobre "La tradición en la Antigüedad Tardía" (Madrid 1993)*, «Antigüedad y Cristianismo», XIV, 1997, pp. 404-18; J. M. BLÁZQUEZ *et al.*, *La mitología en los mosaicos hispano-romanos*, «AespA», 59, 1986, p. 119; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M. P. SAN NICOLÁS, *El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo*, «ETF», II/8, 1995, pp. 420-3, fig. 36; *LIMC* IV, s.v. *Europe I*, núms. 191 y 199; O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^er-IV^e siecle). Evolution et interprétation des modèles grecs*, Paris 1995, láms. XXIII y XXX; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M. P. SAN NICOLÁS, *Astarte-Europa en la Península Ibérica. Un ejemplo de interpretatio romana*, «Complutum» Extra, 6 (I), 1996, pp. 451-70; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, *El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos*, «Latomus», 57/1, 1998, pp. 38-51.

2. EURIPIDES, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Bd. VI: *Fragmente; Der Kyklop; Rhesos*, hrsg. von G. A. SEECK, München 1981, p. 89 ss., fr. 223.

3. PAUS., II, 6, 6; IX, 17.3 ss.; X, 132, 6.

4. APOLLOD., *Bibl.* III, 5, 5: «Ellos Amphion y Zethos, habiendo reconocido a su madre, dan muerte a Lycus y a Dirce la atan a un toro y la arrojan después de muerta a la fuente que tomó de ella el nombre de Dirce» (traduc. di P. Scarpi, 1996).

5. EUR., *Heracl.*, 27.

6. HOM., *Od.*, XI. 260 ss.: «Vi después a Antiope hija de Asopo, que se enorgullecía de haber dormido en los brazos de Zeus y engendró dos hijos que fueron Amfion y Zetos. Los fundadores de Tebas con siete puertas y la fortificaron, ya que sin torres no se podía vivir en la gran llanura de Tebas por mucho valor que tuvieran».

7. PAUS., II, 6, 2 s.; IX, 17, 3 s., X, 32, 6; HYG., *Fab.*, 8 y 7.

bas, famosa por su belleza en toda Grecia. Seducida por Zeus escapa a la corte de Epafus o Epopeo, rey de Sición con quien se casa. Su tío Lycus atacará Sición, tomará la ciudad, matará a Epopeo y se llevará a Antiope prisionera. En el camino hacia Tebas esta dará a luz dos hijos gemelos de Zeus, llamados Amphion y Zhetos, que serán abandonados por orden de su tío-abuelo en el monte Citerion donde unos pastores los recogerán.

Seguidamente Antiope se casa con su tío Lycus quién pronto la repudiará y la segunda esposa del mismo, Dirce, cruel y celosa castiga a Antiope, la hace prisionera y pretende que sus propios hijos desconociendo que es su madre la maten. La intervención de Zeus aclarando el engaño a Amphion y Zhetos, hará que estos se venguen y le otorguen a Dirce el castigo que aquella tenía preparado para su madre: la muerte a merced del toro.

Se trata de una temática trágica y dramática donde Antiope lucha contra el infortunio de caer en las redes de Zeus y contra la perversidad de Dirce, de la cual tan solo nos llega la representación gráfica del castigo ejemplar. De este se cuenta hoy por hoy con tan solo dos representaciones musivas en la Península Ibérica y que son el mosaico de Sagunto[8] y el mosaico de Écija en Sevilla[9] actualmente pavimentando la sala capitular del Ayuntamiento de Écija.

Esta iconografía se presenta desde diversas vertientes: el instante previo a la sujeción de Dirce al toro, su actitud suplicante, el momento de la sujeción al animal, la contención del mismo por los dos hermanos en un esquema piramidal o longitudinal y el inicio del castigo, arrancando al toro o este ya en plena carrera.

8. E. Blanco Ximénez, *Sagunto. Guía turística*, Valencia 1958, p. 79 y ss.; M. A. Vall De Pla, *Mosaicos romanos de Sagunto*, «Archivio Prehistoria Levantina», IX, 1961, p. 153 y ss.; V. Bru, *Les terres valencianes durant l'época romana*, Valencia 1963, p. 184 y ss.; M. Tarradell, M. Sanchis-Guarner, *Historia del País Valenciano*, I, Barcelona 1975, p. 66, lám. XXXV; A. Balil, *Mosaico del suplicio de Dirce hallado en Sagunto*, «Zephyrus», XXVIII-XXIX, 1978, pp. 265-74; Durán, *Iconografía de los mosaicos*, cit., pp. 331-4, láms. LV-LVI, fig. 56.

9. F. Collantes de Teran, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* III, Sevilla 1951, pp. 72-3, figs. 84-85; J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Merida*, Madrid 1981, pp. 25 y ss., pp. 25-7, láms. 7-9.; J. M. Blázquez *et al.*, *La mitología en los mosaicos hispano-romanos*, «AEspA», 59 1986, p. 119; Durán, *Iconografía de los mosaico*, cit., pp. 335-6, lám. LVI.; G. López Monteagudo, *Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas*, en *VIII Colloque International pour l'étude de la mosaïque antique et medievale*, Lausanne 1997, p. 130 y 141, lám. II y III.



Fig. 1: Calyx-cratera siciliano, 390-380 a.C. (Antikemuseum, Berlin, F 3296, LCS 203, n. 2.27).

En un primer análisis observamos que la escenificación del momento previo a la sujeción de la protagonista se encuentra ya en piezas cerámicas de la Magna Grecia, como sucede con el calyx-cratera siciliano del 390-380 a.C. del Antikemuseum de Berlín (FIG. 1) donde observamos a Dirce danzando cual si de una ménade se tratara entre dos sátiros: Lycos arrodillado en el suelo, vencido por los hijos de Antiope, y Dirce asustada iniciando la huida. Todo ello es observado por Antiope que se presenta en busto mientras que el toro corretea libre.

En otras representaciones Dirce suplica perdón, pero no es este el motivo más representado en los mosaicos.

Encontramos esta tipologia en las urnas funerarias etruscas de Volterra[10]. En una de ellas[11] Dirce está caída en el suelo, parcialmente desnuda, en el centro de la composición suplicando la benevolencia de los dos hermanos que intentan controlar al toro. En el extremo derecho una figura femenina expectante y girando el rostro hacia el lado contrario nos muestra su desnudez retirándose el

10. L. B. VAN DER MEER, *Etruscan Urns from Volterra. Studies on Mythologial Representations*, «BABesch», 52-53, 1977-78, pp. 57-98, figs. 99-131.

11. S. REINACH, *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*, vol. III: *Italie, Suisse*, Roma 1968, p. 21.

manto, pudiera tratarse de Antiope, aunque no estamos seguros (FIG. 2) ya que normalmente aparece cubierta.

Otra pieza de interés sería el torso loricato del santuario de Dionisio en Iria, hoy en el Museo de Naxos[12] que sigue el mismo esquema con Dirce arrodillada cogiéndose a una pierna de Amphion. En la pintura romana encontramos cuatro frescos, uno en los plafones de la casa de *Iulius Polibius* en Pompeya[13] (FIG. 3) donde en un extremo de un paisaje con un fondo arquitectónico de ciudad se observa la conducción de Dirce hacia el toro, otro en el columbario Pamphili de Pompeya[14] (FIG. 4) con la protagonista caída en el suelo con los brazos en alto suplicando mientras que una figura sentada señala la escena[15] y otros dos frescos en Herculano, uno en la casa de Argos[16] y otro en la casa del Atrio[17] (FIG. 5). En este último, en un fondo paisajístico con un edificio en último termino, los dos hermanos cogen al toro y Dirce caída en el suelo, suplica piedad.

Ya en el Bajo Imperio concretamente en el siglo IV d.C. tenemos una persistencia de esta variante en el mosaico de Pula en Croacia[18] (FIG. 6) lo cual indica que a pesar de su escasa representación, existía aún en los repertorios de los mosaistas.

Será el momento en el que los dos hermanos sujetan a Dirce al toro el que contará con un mayor predicamento, especialmente en lo que se refiere al esquema compositivo piramidal, que parte sin lugar a dudas y como ya se ha dicho en diversas ocasiones del antecedente helenístico, concretamente el famoso conjunto escultórico del *Toro Farnese* (FIG. 7) estudiado por E. La Rocca[19]. Para este

12. E. LA ROCCA, *Artisti rodii negli Horti romani*, en *Horti romani, Atti del Convegno, Roma 1995*, a cura di M. CIMA, E. LA ROCCA, Roma 1998, pp. 262-3, fig. 54.

13. E. W. LEACH, *The Punishment of Dirce: a Newly Discovered Painting in the Casa di Giulio Polibio and its Significance within the visual Tradition*, «Römische Mitteilungen», 93, 1986, pp. 157-82, láms. 49-59.

14. REINACH, *Répertoire*, cit., p. 185.

15. Esta imagen F. Heger (s.v. *Dirke* en 1986, *LIMC* III, pp. 635-44, láms. 503-507) la identifica con Bukolos o Dionisios, pero al no portar ningún elemento identificativo también podría tratarse de cualquier otro de los personajes que intervenían en la narración.

16. L. B. JOYCE, *Dirce disrobed*, «ClAnt», 20, 2001, p. 231.

17. LEACH, *The Punishment of Dirce*, cit., pp. 157-82, láms. 49-59.

18. J. MEDER, *Podni Mozaici u Hrvatskof*, Stoljeca-Zagreb 2003, p. 55 y ss.

19. Localizado en las termas de Caracalla. Cf. LA ROCCA, *Artisti rodii negli Horti*, cit., pp. 203-74.

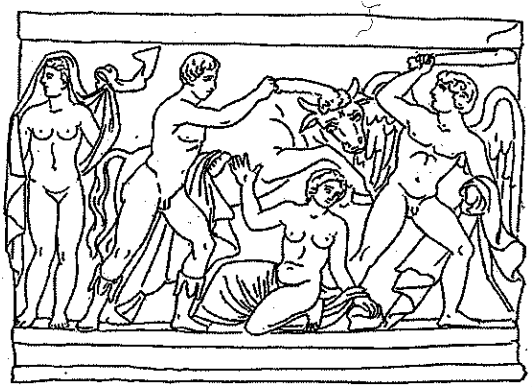


Fig. 2: Urna de Volterra (dibujo S. Reinach, 1968).



Fig. 3: Casa de *Iulius Polibius* en Pompeya.

autor esta obra se trataría de una copia del trabajo de Apollonios y Tauriskos descrito por Plinio, transferido de Rodas a Roma y que a su vez dependería de un prototipo más antiguo. Estos escultores harían su obra coetánea al altar de Zeus y los rodios celebrarían al rey Eumene II y a su padre Atalo, dedicándole un grupo colosal en aquella isla.

Esta obra escultórica presenta una cronología poco clara que oscila entre la segunda mitad del siglo II a.C. y mediados del siglo I a.C. Su magnifico trabajo está relacionado con el ambiente micro asiático del momento helenístico en su etapa final y será este mo-

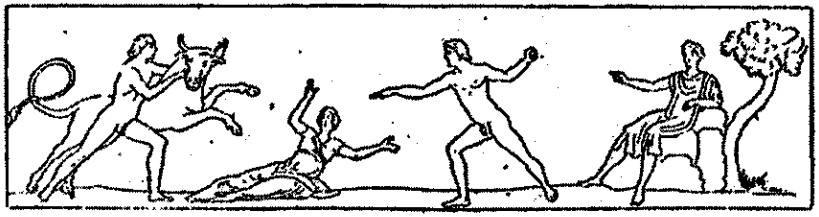


Fig. 4: Columbario Pamphili de Pompeya (dibujo S. Reinach, 1968).

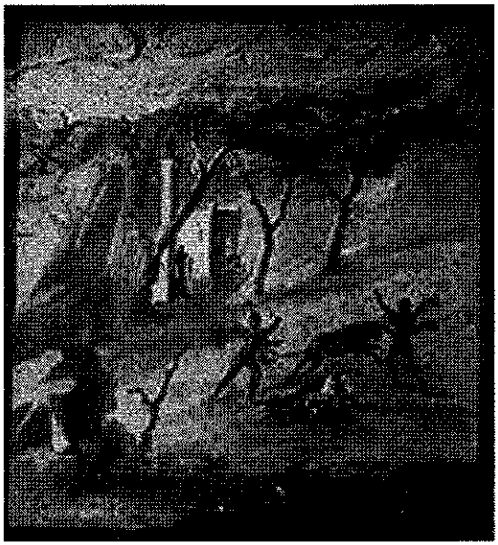


Fig. 5: Casa del Atrio de Herculano.

delo el que se traspasará a similares representaciones en diversas manifestaciones artísticas.

Concretamente en este prototipo que analizamos será donde encuadraremos el mosaico de Sagunto junto a los mosaicos de Adana y *Aquincum*[20], estos últimos de cronología bajo imperial. En el mosaico de Sagunto[21] (FIG. 8) del siglo II d.C., el toro está sujetado por Amphion y Zhetos, uno por delante y otro por detrás pasándole la

20. L. NAGY, *Dirke bűnbödése az aquincumi mozaikon*, Budapest 1943, pp. 77-102.

21. Ver nota 5.

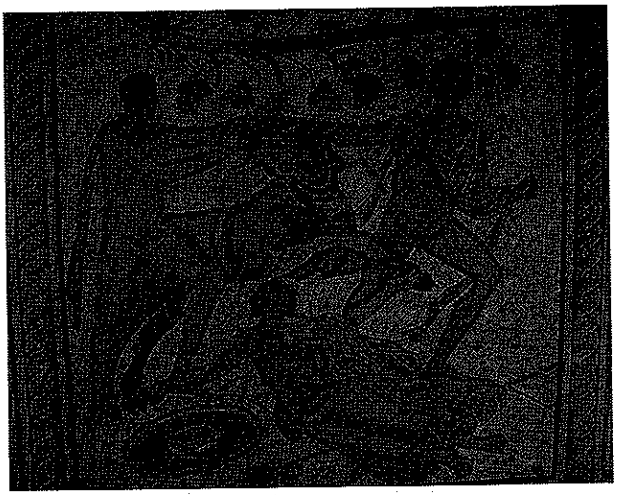


Fig. 6: Mosaico de Pula (Croacia), siglo IV d.C. (foto J. Meder)

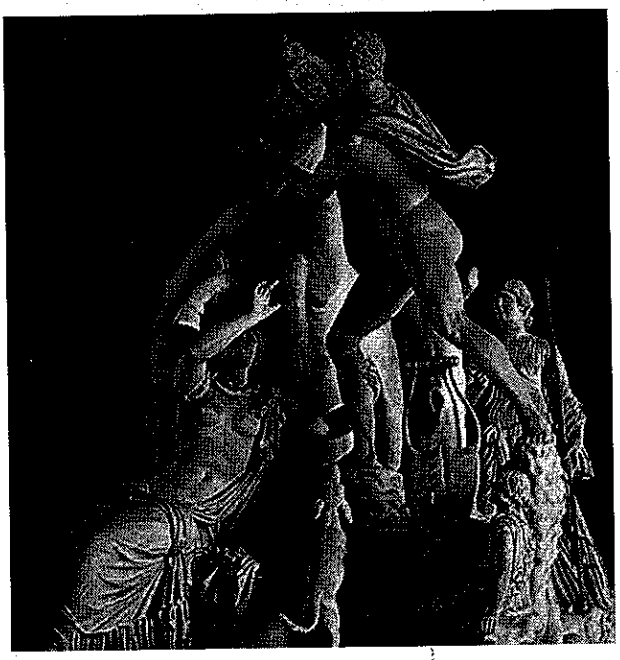


Fig. 7: *Toro Farnese*, Museo di Capodimonte, Napoli.



Fig. 8: Emblema central del mosaico de Sagunto (foto T. Pasies).

cuerda a la que está atada Dirce por la testuz. La protagonista se encuentra caída en el suelo, arrodillada en actitud suplicante.

La escena es vibrante y tensa, llena de dinamismo, donde la furia contenida del toro queda manifiesta en las patas delanteras al aire y los músculos tensos de las traseras. Se trata del momento previo a la muerte, tal y como observamos en el prototipo escultórico. Este emblema se completa en el tapiz con las imágenes de tres sátiros y una ménade con los atributos estacionales lo cual nos conduce a la relación de este tema con la interpretación filo-pergama del culto dionisiaco. La Rocca[22] considera al toro como símbolo de Dionisos, dios al que Dirce rendía culto cual si de una ménade se tratara[23], sin embargo recibe el castigo de la muerte por el intento de matricido sin que los propios hijos de Antiope lo supieran.

Es sabido que el culto de Dionisio tauromorfo se documenta en Tebas y posiblemente fue transmitido a Cizico en el estrecho del mar Negro, al Helesponto y a Magnesia Meandro en Grecia, tal y como se desprende de la obra de Euripides[24]. E. Ohle-

22. La Rocca, *Artisti rodii negli Horti*, cit., pp. 203-74.
23. Joyce, *Dirce disrobed*, cit., p. 221 y ss.
24. *Bacc.*, 509-510, 616-622 y 920-924.

mutz[25] supone que el culto fue legado a la familia real de Pérgamo, ya que Attalo I en dos oráculos aparece nombrado hijo de Dionisio Tauro[26] o *taurokeros*[27], testimoniándose en Pérgamo un culto al dios Dionisio Kathegemon.

Por estas razones consideramos y coincidimos con Joyce[28] que las imágenes dionisíacas que acompañan la escena del suplicio de Dirce tiene una clara conexión con la temática representada y de forma única se muestran en simbiosis con la reproducción de las estaciones portando *kalatoi* y cestos con frutos de tan amplia aceptación en todo el mundo romano.

Un paralelo próximo cronológicamente a este mosaico lo encontraríamos en piezas de orfebrería, básicamente camafeos, como por ejemplo la gema de Aquileia[29], donde también los hijos de Antiope atan la cuerda a la testuz del toro. El animal está contenido y Dirce caída, presenta la cabeza y el torso de perfil con los brazos atados a la cuerda del toro. También algunas piezas de joyería del Museo Británico[30] y del Museo de Munich[31] son un claro exponente de la alta aceptación que tuvo esta iconografía.

Similar disposición se produce en el Bajo Imperio en los mosaicos de Adana y de *Aquincum*[32]. Este último muy deteriorado y actualmente en proceso de restauración. Se conserva un dibujo interpretativo de la época del hallazgo (FIG. 9), donde vemos a Dirce sentada en el suelo con el pecho desnudo y Amphion le coge el brazo derecho con una mano para atárselo al toro. Dirce se muestra de frente mientras los dos hermanos uno a cada lado del animal que se sostiene sobre los cuartos traseros, se ven de perfil.

Una variante de esta misma tipología compositiva sería la que sigue un esquema narrativo longitudinal y que encontramos en la urna etrusca de Cortona[33]. Dirce ya está atada al toro por un solo brazo, los dos hermanos controlan el animal y dos figuras masculi-

25. E. OHLEMUTZ, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon*, Würzburg 1940, p. 90 y ss.

26. PAUS., X, 15, 3.

27. DIOD., XXXIV, 13.

28. JOYCE, *Dirce disrobed*, cit.

29. www.museoarcheologico-aquileia.it., Sala V (Glittica e Ambra).

30. F. H. MARCHALL, *Catalogue of the Jewellery*, London 1911, núm. 140.

31. E. BRANDT, *et al.*, *Antike Gemmen in deutschen. Sammlungen*, vol. 1.3, München 1968, núm. 3217, A. 864 entre otras presentan similar disposición.

32. NAGY, *Dirke bűnhödése*, cit., fotografía por gentileza de Tóthné Láng Orsolya.

33. REINACH, *Répertoire*, cit., p. 21.

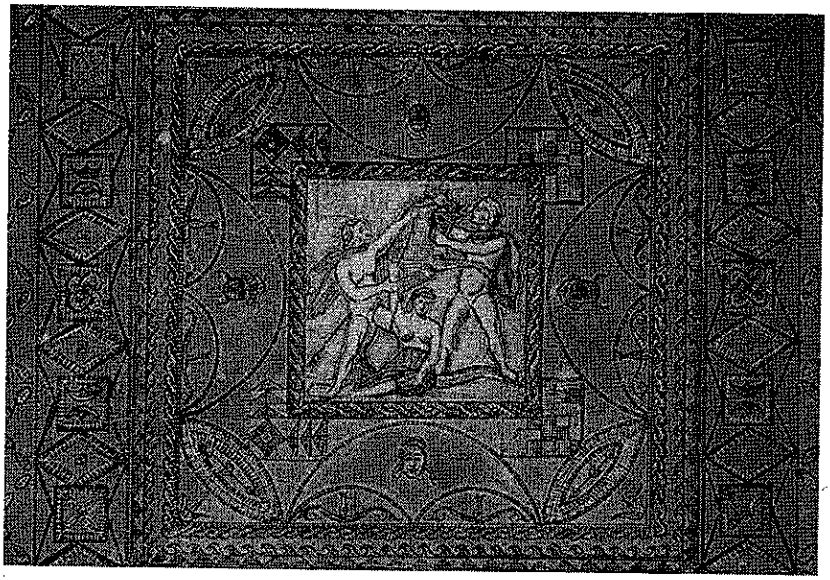


Fig. 9: Mosaico de *Aquincum* (dibujo y foto en Nagy, *Dirke bűnhödése*, cit).

nas, posibles sirvientes les ayudan mientras un hombre anciano en el extremo derecho contempla la escena. Dirce sigue siendo en este caso el motivo principal. Su vestimenta tan solo muestra un pecho, a la vez que su manto al viento nos indica el inicio de la carrera del toro y por tanto del suplicio.

De todas maneras será la Casa de los Vetii en Pompeya[34] la que nos ofrece un plafón pictórico donde se narra este tema. En este caso el artista introduce una variante, Dirce esta atada al vientre del toro y no a los cuernos. Amphion controla el animal y el cuerpo femenino se nos presenta de frente con un escorzo en diagonal respecto al del toro (FIG. 10).

Relacionado con el ciclo de leyendas sobre la ciudad de Tebas, encontrámos en esta misma habitación del *oecus*, además del suplicio de Dirce, a Hércules niño luchando con las serpientes y en otro plafón el castigo de Pentheo. Es una decoración extremadamente cruenta que en ocasiones estaba en relación con propietarios de riqueza emergente ("nuevos ricos") que pretendían dar una

34. Hoy en el Museo Nacional de Nápoles. LEACH, *The Punishment of Dirce*, cit., p. 180; LA ROCCA, *Artisti rodii negli Horti*, cit., pp. 203-74.



Fig. 10: Casa de los Vetii en Pompeya, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

imagen de conocimientos literarios, pero les faltaba el concepto del buen gusto y del refinamiento, cayendo en representaciones truculentas y poco atractivas a la vista del espectador.

C. Baroin[35] considera que las imágenes dispuestas en la decoración de una casa tenían como objetivo, llamar la atención del espectador, suscitar sus capacidades para descifrar y tener que utilizar la memoria para recordar las distintas narraciones literarias. Por tanto en función del nivel intelectual de los visitantes este ejercicio sería más fácil o más dificultoso y el propietario podría hacer gala de sus conocimientos.

Seguidamente nos detendremos en la escena en la que se nos presenta el momento en el que el toro inicia la carrera o bien ya está en ella, produciendo la muerte de la protagonista, como es el caso del mosaico de Écija[36] en Sevilla (FIGS. 11 y 12).

Al igual que en otros ejemplos, Dirce está frente al espectador, desnuda con el manto cubriéndole tan solo el pecho izquierdo y el resto ondeando al viento. Delante del toro, el joven Amphion o

35. C. BAROIN, *La maison romaine comme image et lieu de mémoire*, en *Images romaines. Etudes de Littérature Ancienne*, t. 9, Paris 1998, pp. 177-92.

36. F. COLLANTES DE TERAN, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, III, Sevilla 1951, pp. 72-3, figs. 84-85; BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos*, cit., p. 25 y ss., p. 25-27, láms. 7-9; BLÁZQUEZ *et al.*, *La mitología en los mosaicos*, cit.; DURÁN, *Iconografía*, cit., p. 335 y ss., lám. LVI; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, *Los mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas*, en *VIII CMGR*, Lausanne 1997, pp. 130-41, láms. 2-3.



Fig. 11: Sala capitular del Ayuntamiento de Écija.

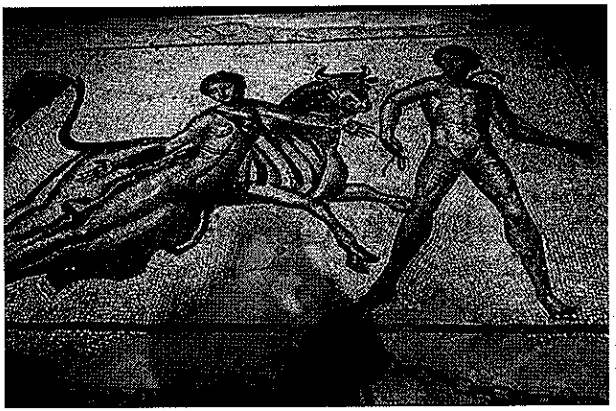


Fig. 12: Detalle del Suplicio de Dirce en Écija.

Zethos sujeta el extremo de la cuerda a la que está atada Dirce, mientras que por detrás del animal su hermano le instiga a la carrera corriendo con el *pedum* en alto, el manto enrollado en el antebrazo izquierdo y dispuesto a golpear al toro para que corra o a la propia Dirce.

El único elemento ambiental que se dispone en la escena es un árbol situado detrás del toro, que se utilizaría como elemento referencial del medio en el que se desarrolla la escena[37].

Desde el punto de vista formal, coincidimos con G. López[38], en el aspecto de la disposición compositiva de la escena que es muy similar a la del Rapto de Europa, donde los erotes de los Raptos de Djemila, Lullingstone y Samin ocupan similar disposición a las figuras de Amphion y Zhetos, produciéndose una contaminación compositiva, de ahí el interés del autor en disponer un elemento ambiental terrestre como es el árbol para que el espectador no haga la asociación con el Rapto de Europa que se produce en la orilla del mar.

En la orla de este mosaico de Écija aparecen unas aves zancudas similares a las que encontramos en la orla del mosaico de la Pza. de Sto. Domingo núms 5 y 7[39] de la misma población y con un emblema sin identificar, posiblemente de Dionisos.

Volviendo a la temática que nos ocupa, el momento de la muerte de la protagonista, tenemos antecedentes en cerámicas griegas, como el pelike de Policoro en el Museo Nacional[40]. Será en las pinturas pompeyanas como las de la casa de la Cuadriga[41], donde veremos la carrera del toro en medio de un roqueral y arrastrando a Dirce completamente desnuda o la del *triclinium* de la Casa Marinaio[42] con el animal corriendo en medio de un paisaje llano, donde un rebaño de cabras pace tranquilamente, mientras que en un extremo los dos hermanos contemplarían el episodio.

37. M. Durán Penedo, *Pervivencia de motivos campestres en la iconografía musiva hispana de los siglos I al III d.C.*, en X *CMGR*, 2005, Conimbriga (en prensa).

38. López Monteagudo, *Los mosaicos romanos de Écija*, cit., p. 130-41.

39. S. Garcia-Dils, G. López, S. Ordoñez, *Mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Tltimos hallazgos*, en X *CMGR*, 2005, Conimbriga (en prensa).

40. K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, p. 39.

41. Hoy se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles, catalogado por Helbig (H.1153): Reinach, *Répertoire*, cit., p. 185, lám. XXXVIII, 1; Leach, *The Punishment of Dirce*, cit., pp. 181-2. *Pompei: Pitture e Mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori del secoli XVIII e XIX*, Roma 1995, p. 309, n. 109. (cf. Reinach *Répertoire*, cit., p. 185, lám. XXXVIII.2). El animal corre en medio de un paisaje con animales paciendo tranquilamente. Tanto en uno como en el otro ejemplo Dirce iría atada al cuerpo del animal.

42. Hoy desaparecida. Reinach, *Répertoire*, cit., p. 184, lám. XXXVIII.2; Leach, *The Punishment of Dirce*, cit., VII.15.2; *Pompei Pitture e Mosaici*, cit., p. 767, n. 240; p. 852, n. 19.

En el plafón pictórico del *tablinium* de la casa del Granduca[43] se ofrece la escena en la que uno de los dos hermanos tira de la cuerda del toro para que inicie la marcha ante la presencia de una figura femenina que observa la situación y a su vez ayuda también a tirar de la soga. Pudiera tratarse de Antiope y aunque no es muy usual su representación, en este caso quedaría patente la contraposición simbólica de ambas imágenes.

El esquema compositivo de esta temática en sus diferentes variantes tiene similar aceptación en las artes figurada. Entre los pocos mosaicos localizados con el sacrificio observamos una mayor predilección por el prototipo helenístico de estructura triangular, suponemos que ello se debe especialmente a que se adecua bien al espacio rectangular, cuadrangular o simplemente centralizado del emblema e incluso del tapiz, siendo en definitiva un motivo poco usado por los mosaistas y por tanto, poco solicitado por los propietarios.

Como vamos explicando a lo largo de este análisis Antiope aparece en pocas ocasiones en los mosaicos hispanos, generalmente cuando lo hace es en la escena de ser sorprendida por Zeus bajo la figura de un sátiro. De momento tan solo conocemos los altoimperiales, de los amores de Zeus de Itálica[44] (FIG. 13), el de Fernán Nuñez[45] en Córdoba, también con la persecución (hoy desaparecido) y el mosaico de La Malena de Azuara, Zaragoza[46] (FIG. 14), ya entre los siglos IV y V d.C., donde Antiope se nos muestra en diversos episodios narrativos de sus peripecias junto al tema principal de las bodas de Cadmo y Harmonia. Se trata hasta ahora de un *unicum*.

En la escenificación de las bodas se nos presenta en el centro de la escena a Cadmo con túnica y toga acompañado por Atenea

43. REINACH, *Répertoire*, cit., p. 185, lám. XXXVIII.2; *Pompei Pitture e Mosaici*, cit., p. 224, n. 119.

44. DURÁN, *Iconografía de los*, cit., pp. 215-25.

45. *Ibid.*, pp. 221-3. Desconocemos si el mosaico localizado en Córdoba que contenía los bustos con Europa y el toro, posiblemente también el busto de Ganímedes se representaría a Antiope (*ibid.*, pp. 220-1).

46. D. FERNÁNDEZ GALIANO, *Mosaicos romanos del conventus Caesaraugustano*, Zaragoza 1987; ID., *La villa tardorromana de la Malena en Azuara y sus mosaicos* y *Cadmo y Harmonia: imagen, mito y arqueología*, «JRA», 5, 1992, pp. 148-78; J. M. BLÁZQUEZ, *Aportaciones de los mosaicos de Hispania a la técnica de fabricación y a la temática de los mosaicos romanos*, «Anas», 6, 1993, pp. 95-110. Mª P. SAN NICOLÁS, *Los amores de Zeus en los mosaicos romanos de Hispania*, en *X CMGR*, 2005, Conimbriga (en prensa).

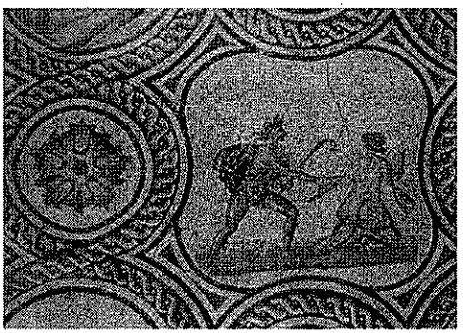


Fig. 13: Antiope y Zeus en el mosaico de los Amores de Zeus en *Italica*, Sevilla (foto M. Durán).

con lanza y casco. Harmonia, la novia, con velo y adornada por una diadema es entregada al esposo por Poseidón y junto a esta se encuentra Afrodita. En el centro y entre los dos esposos, Zeus coronado y con cetro, en segundo plano suponemos una galería de dioses presenciando la ceremonia y entre los que se identifica a Hermes con caduceo.

Un detalle anecdótico y simbólico sería el de los dos erotes en el centro de la composición y entre los novios.

Mª Pilar San Nicolás[47] ha estudiado recientemente este mosaico y considera que esta temática central presentaba a su alrededor cuatro cuadritos con diversas escenificaciones aludiendo como ya hemos dicho, a la historia de Antiope[48].

En el cuadro del ángulo superior izquierdo se encuentra un anciano con cetro sentado y a cada lado queda la cabeza de un joven y una mujer velada de difícil interpretación. En el cuadro del ángulo superior derecho tendríamos la representación de Antiope, Circe e Ismeno (FIG. 15). Esta se enmarca en un paisaje con una ciudad amurallada, posiblemente Tebas, y una sencilla vivienda dispuesta a las orillas del rio en el cual nada Antiope, desnuda y liberada de las cadenas que la sujetaban; en primer término las representaciones alegóricas de Circe e Ismeno contemplan la huida de Antiope.

En la escena del ángulo inferior aparecía una mujer reclinada

47. *Ibid.*
48. BLÁZQUEZ, *Aportaciones de los mosaicos*, cit., p. 110.

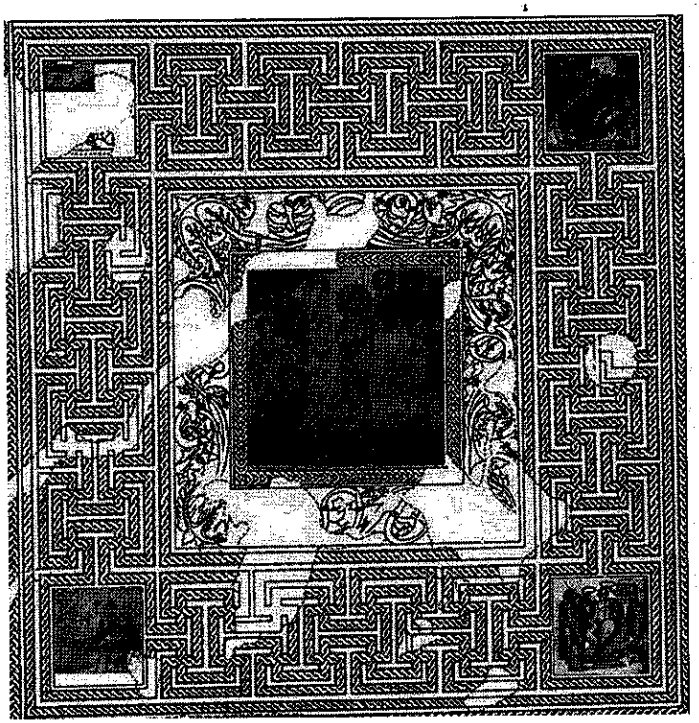


Fig. 14: Bodas de Cadmo y Harmonia, mosaico de La Malena Azuara, Zaragoza (foto M. P. San Nicolás).



Fig. 15: Detalle de antiope, Circe e Ismeno en el mosaico de La Malena, Zaragoza (foto M. P. San Nicolás).



Fig. 16: Detalle del Triunfo de Antiope en el mosaico de La Malena, Zaragoza (foto M. P. San Nicolás).

sobre un pedestal acompañada por dos jóvenes cazadores, identificándose con el encuentro de Antiope y sus hijos.

Finalmente, en el cuarto cuadro ya tendríamos a Antiope sentada en el centro de la composición y coronada por Amphion y Zhetos (FIG. 16).

Por la iconografía mostrada, como ya hemos visto, este mosaico se convierte en un *unicum*, ya que rompe con la trayectoria iconográfica representada hasta entonces y donde la verdadera protagonista, Antiope, recupera la merecida atención, parece ser por parte de un culto propietario que debió considerar importante dignificar a esta figura femenina, pero desde un plano secundario, ya que el motivo principal eran las bodas. Existe la hipótesis propuesta por D. Fernández Galiano[49] de que este mosaico se vinculara con las religiones mistéricas de Samotracia, tratándose de una residencia de creyentes denominada cabirion.

En las partes conservadas de este mosaico no aparece el dolor, tan solo se intuye en la huida. En las escenas alusivas a la historia

49. FERNÁNDEZ GALIANO, *Cadmo y Harmonia*, cit., pp. 162-77.



Fig. 17: Mosaico de Ganymedes, *domus Sollertiana* en *Thysdrus* (foto G. Mernet).

de Antiope predominan las representaciones de su liberación y de su Triunfo junto a sus hijos.

Será en el Norte de Africa donde encontraremos un mayor número de mosaicos con la imagen de Antiope siempre en relación con los amores de Zeus. Concretamente el mosaico Filadelfi de las Termas de Timgad[50] del siglo III d.C. donde se muestra la escena de la seducción de Antiope por parte del dios, el mosaico de *domus Sollertiana* en *Thysdrus* (FIG. 17) con la ninfa sorprendida por Zeus y el mosaico de los Amores de Zeus de Ouled Agla en Argelia[51] (FIG. 18) ya en el siglo IV d.C. En él encontramos un panel principal con Zeus en el centro y acompañado a cada lado por los distintos protagonistas de sus amores: Danae, Europa, Ganymedes, Leda, Mercurio y posiblemente Antiope, mientras que en la orla se

50. K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 275; REINACH, *Répertoire*, cit., p. 27, núm. 4.

51. *Ibid.*, p. 42; REINACH, *Répertoire*, cit., p. 10, lám. IV.1.

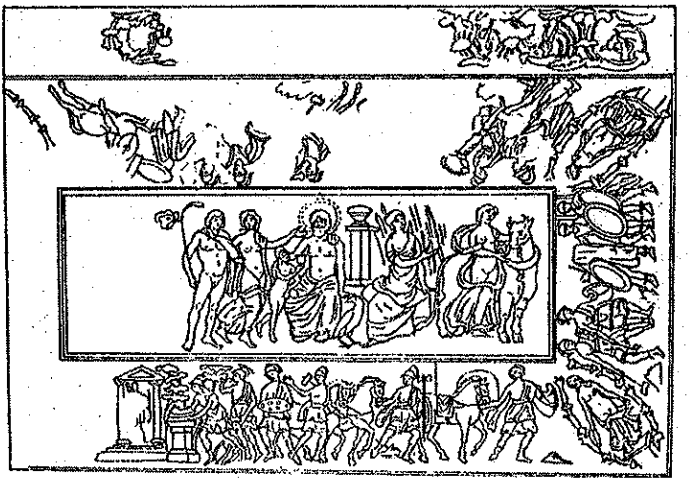


Fig. 18: Mosaico de Ouled Agla en Argelia, siglo IV (dibujo S. Reinach).

dispone el sacrificio de Pentesilea y la marcha de las Amazonas a la guerra.

Se trata de un mosaico espléndido dónde se combina la disposición estática de los personajes del panel central con un importante dinamismo en las escenas de alrededor que obliga al espectador a ir siguiendo la narración. Aunque a simple vista parezca existir desconexión entre los motivos representados consideramos que es en apariencia, ya que Aquiles, el vencedor de Pentesilea era hijo de la ninfa Tetis a la cual Zeus cortejó pero a la que no se unió, por miedo a la profecía. Ésta establecía que el hijo de ella destacaría sobre su padre, de ahí que se estuviera representando en una narración bastante completa de los Amores de Zeus.

Otros paralelos a destacar también relacionados con los amores y donde se reproduce la escena de la persecución de Antiope por el dios serían el mosaico de Palermo[52] del siglo III d.C. y en el Museo arqueológico de Palermo, los dos mosaicos de Zeugma[53], fechados

52. O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les "amours des dieux" sur les mosaïques du Musée National de Beyrouth*, en *VIII CIMA (octobre 1997)*, vol. II, Lausanne 2001, pp. 265-75.

53. M. ÖNAL, *Mosaics of Zeugma*, Istanbul 2003, pp. 42-3.

en el siglo III d.C. y conservados en el Museo arqueológico Gaziantep en Turquía y el mosaico de Beirut[54] del siglo IV d.C.

Finalmente diremos que Antiope recibirá el castigo de enloquecer por parte de Dionisio, convirtiéndose en una ménade que danzará sin parar por toda Grecia hasta que Phokos la cure y se case con ella, localizándose este episodio en la pintura del *triclinium* de la Casa de Citarista de Pompeya[55].

Consideraciones iconográficas a destacar en torno a los valores contrapuestos en las imágenes de Dirce y Antiope

A Dirce tan solo la encontramos representada recibiendo el castigo y se convierte en el tema principal del mosaico. El motivo se usa a través del tiempo en cerámicas, relieves de urnas funerarias, grupos escultóricos, pinturas, mosaicos, y en pequeños objetos como pueden ser las gemas o las monedas. Antiope se nos muestra en la narración de los amores de Zeus, ya sea en la persecución por parte del dios, en ocasiones bajo la apariencia de un sátiro o en el momento de ser sorprendida por el como en el mosaico de los amores de Zeus de Itálica, hoy en la colección Lebrija. Reduce mucho más su presencia cuando se muestra amparada por sus hijos, tal y como vemos en el mosaico de Azuara.

En algunas ocasiones se produce una contaminación de imagen de Antiope con la de una ménade con thyrso y tamboril dionisiaco como vemos en Palermo y en Zeugma, al igual que sucede con la figura de Dirce, especialmente en la iconografía griega. Estamos de acuerdo con L. B. Joyce en la interpretación menádica de la figura de Dirce[56], donde resalta la combinación de moralidad, drama, violencia y erotismo a la vez que refuerza las acciones patriarcales de la sociedad greco-romana. En esta utilización menádica aunque ambas imágenes coinciden, ambas serán dominadas por el mismo dios, Antiope satisfacerá con su belleza su apetito sexual y Dirce será castigada por su intento de matricidio.

Un aspecto a resaltar será la escasa utilización de la imagen de

54. WATTEL-DE CROIZANT, *Les "amours des dieux"*, cit.

55. *Pompei, Pitture e Mosaici*, cit., pp. 146-8. En la escena Antiope está caida en el suelo exhausta con el tamboril al lado, se ven las piernas de Phokos y todo ello es contemplado por Thyias la ménade principal que está sentada.

56. Ya que parece que en la *Anthiope* de Eurípides existía una clara relación de Dirce con Dionisio, siendo el argumento central de la representación.

Antiope en el suplicio, en realidad ella era la víctima de las insidias de Dirce y sin embargo aparece poco. En nuestro sondeo inicial tan solo la encontramos en algunas ocasiones: en la cerámica siciliana del siglo IV a.C., en el *Toro Farnese* y en la pintura de la casa del Granduca de Herculano (ayudando a tirar de la cuerda del toro para que inicie la carrera).

Antiope generalmente, aparece vestida y contrasta su apariencia respetable con la desnudez de Dirce. De todas maneras y en algunas ocasiones encontramos figuras femeninas contemplando la escena y de las que dudamos si entre ellas estaría Antiope. Es el caso del relieve de la urna Volterra, o el de las pinturas del columbario Pamphili o el de la casa de *Iulius Polibius* en Pompeya.

En los mosaicos hispanos de Sagunto y Écija no aparece su imagen, al igual que en otras muestras pictóricas, escultóricas o de artes menores, de ahí que nos llame la atención. El principal interés gráfico, es el momento previo a la muerte o la muerte misma de Dirce. Por tanto el protagonismo pasa a los hijos de Antiope que son los que ejecutarán el castigo en nombre de Zeus y de su madre.

Estos aparecen en la mayoría de las ocasiones dominando a Dirce que está en medio de ellos. Las múltiples representaciones muestran a ésta en el centro de la composición, de tal forma que la vista del espectador se dirige al toro y a Dirce, convirtiéndose en el objetivo fundamental de la narración gráfica.

Todas las escenificaciones emiten un aire de triunfo de los dos hermanos, donde no hay piedad y la justicia implica el castigo que ellos han de aplicar.

Si consideramos que la sociedad patriarcal en la que nos encontramos, veía como muy natural que los valores positivos, moralizantes y beneficiosos estuvieran encarnados en los dos hermanos, que adoptaban la tutela de su madre Antiope y que vengaban sin piedad la maldad de la esposa de Lycos, Dirce, entenderemos que las imágenes que se nos muestren sean precisamente en ese sentido.

Hay una mera pervivencia de la etapa griega, donde los hermanos aparecen afirmando sus virtudes, en los relieves funerarios como el de Spada en Roma[57] donde los dos hermanos conversan ante un edículo que contiene la figura de Antiope. Ambos portan sus atributos, la lira y las armas junto al perrillo que asoma tras la construcción. En el sarcófago de la masacre de los Niobidas, tam-

57. REINACH, *Répertoire*, cit., p. 323, n. 2.

bién aparece una posible imagen de Amphion sentado acompañado por una ninfa en medio de una escena campestre donde se ven dos bueyes en primer término[58] y en el mosaico de la villa de Baccano[59] en Italia también encontramos un *emblemata* donde se resaltan los poderes de la música y de la inteligencia.

Zethos representará el aspecto del individuo más primario, la supervivencia. Es el que se dedica a cultivar los campos, a cuidar el ganado y a luchar por cubrir las necesidades básicas. Amphion recibe de Hermes la lira para que cultive con la música el espíritu. La unión de ambas virtudes representara el ideal griego.

Por tanto el empleo de estas imágenes traspasará su valor simbólico al mundo romano, el cual verá en ellas, el amor filial, la justicia de los dioses y la unión de fuerza y espíritu, de ahí su utilización incluso en artes menores y en monedas como el ejemplo de la ciudad de Lidia en África, de época severa[60] ofreciendo en el reverso la imagen del emperador Septimio Severo. Las imágenes de las monedas tenían un claro valor simbólico y en este caso probablemente moralizante, asociando las virtudes del emperador a las de los dos hermanos que habían conseguido con energía y sensibilidad, la fortificación de Tebas[61].

Volviendo al mundo del mosaico hispano y al del resto del Imperio, este no sintió una especial atracción por las imágenes de Antiope y Dirce. Tal y como he puesto en el título de este trabajo, cuando se utilizan, aparecen representando valores contrapuestos. Antiope que encarna los positivos, será seducida, perseguida, envidiada, odiada y al borde de la muerte tan solo por ser bella. Representa la debilidad femenina en la soledad hasta que sus hijos se conviertan en sus protectores y la defiendan, el único mosaico hispano con la narración de su historia y de su apoteosis es el de La Malena en Zaragoza. Dirce en cambio es el prototipo femenino que encarna los valores negativos, envidiosa, celosa, cruel y matricida, en definitiva la típica contraposición entre el bien y el mal con el triunfo de Antiope y el castigo de Dirce[62] a manos de los hijos de aquella.

58. *Ibid.*, p. 277.

59. J. LANCHA, *Mosaïque et cultura dans l'Occident romain I^er^-IV^e^ siècle*, Rome 1997, p. 162.

60. N. R. FORSYTH, *The Punishment of Dirce and the Death of Laocoon on Contorniate Reverses*, «RN», 23, 1981, pp. 80-95, láms. 18-19 (cit. por Joyce).

61. HOM., *Od.*, XI, 260 y ss.

62. Sin embargo no debemos olvidar que ambos personajes femeninos también reciben el castigo de los dioses: Zeus castigará a Dirce con la muerte que le infligirán

Como hemos argumentado, en el mosaico no encontraremos a ambas figuras compartiendo escena, mientras que sí sucede esto en la escultura y la pintura.

Sobre la escasa utilización de la temática de Dirce en los mosaicos, es lógico imaginar que una representación dramática de estas características no sería atractiva visualmente, ni a los propietarios de las mansiones ni siquiera a sus visitantes, por mucho simbolismo justiciero que se le diera y por muy relacionado que estuviera con los relatos literarios. Se trataba de un motivo ejemplarizante pero excesivamente cruento que aunque se empleara en determinadas ocasiones no gozaba de las preferencias del gran público hispano-romano, de hecho tan solo tenemos dos mosaicos con esas características y de la misma forma sucederá en el resto del Imperio, donde su frecuencia de utilización es muy limitada.

En cuanto a la representación de Antiope también reduce su empleo en el mosaico hispano, siendo en África donde encontraremos una mayor representación.

Consideramos que esta circunstancia estaría en función de la moda por la que las narraciones literarias pasaban en determinados momentos y por tanto su uso quedaba reducido a unas personas muy selectas, cultas y que obligaba a los mosaistas a recuperar motivos que no figuraban en sus repertorios, como sucede en el mosaico *unicum* de La Malena de Zaragoza.

Finalmente, valoramos que a pesar de todo, estas imágenes que tienen sus orígenes en las representaciones griegas y helenísticas, serán heredadas por el arte funerario etrusco y transmitidas al arte romano que de una forma ralentizada las conservará hasta una avanzada cronología que nos llevará hasta el Bajo Imperio.

los hijos de Antiope en venganza y Dionisos, protector de Dirce, castigará a Antiope con la locura temporal que la hará deambular por toda Grecia hasta que una vez curada se case con Foco.